

Séverin Guelpa
Trembling

- 2 Préface
Dorothea Strauss
- 5 Remerciements
- 6 Tremblement
Le rôle de l'artiste dans un monde secoué
Dorothea Strauss et Séverin Guelpa
- 18 L'échelle cosmique
Au sujet de l'œuvre de Séverin Guelpa
Deborah Keller

Préface

Dorothea Strauss

L'idée de cette publication est née d'un autre livre. À la fin de 2023, Séverin Guelpa a publié un vaste livre d'artiste consacré à ses projets Matza. De nombreux auteurs y avaient contribué, dont moi-même. Le design, coloré, stratifié, presque chatoyant, produisait un impact visuel considérable. La technique d'impression était d'une densité artistique et atmosphérique remarquable. En bref, ce livre était un spectacle visuel. Lorsque je l'ai tenu entre mes mains, ma première pensée a été qu'un nouveau livre s'imposait : un livre entièrement centré sur les préoccupations artistiques actuelles de Guelpa — car il était déjà clair, à ce moment-là, qu'il ne consacrerait plus l'essentiel de son énergie artistique aux projets *Matza*, comme il l'avait fait jusque-là.

Pendant dix ans, Guelpa avait fait avancer Matza, un programme complexe et collaboratif, un cadre mêlant art, recherche et coopération transdisciplinaire. Le terme « Matza » remonte à une coutume valaisanne des XVe et XVIe siècles, dans laquelle la « Mazze », massue en bois ou tronc d'arbre déraciné, servait de symbole de mobilisation et de changement. Quiconque souhaitait lancer une initiative et rallier d'autres personnes à une cause soulevait la Mazze. Celles et ceux qui se laissaient convaincre plantaient un clou dans le bois, signifiant ainsi leur soutien. On pourrait y voir une forme précurseuse des référendums modernes. L'idée sous-jacente (le droit à la participation, au changement et à l'élaboration de nouvelles pistes de coexistence, de résistance et de mise en visibilité d'alternatives) est devenue la base du travail de Guelpa.

J'ai fait la connaissance de Séverin Guelpa en 2022, lorsqu'il exposait dans le vaste hall d'entrée de l'Université de Genève, où des formats fascinants sont régulièrement présentés. Il n'y eut pas de bla-bla entre nous : nous nous sommes rencontrés et nous avons immédiatement engagé une discussion intense. Nous partageons la conviction que l'art peut avoir un impact sociétal, non pas sous la forme d'un moralisme accusateur, mais comme caisse de résonance. Comme une invitation à voir, penser et ressentir autrement. Guelpa entamait alors un nouveau chapitre de son œuvre, dans lequel il projetait de se concentrer à nouveau exclusivement sur son propre langage artistique.

Cette publication accompagne les œuvres qu'il a créées depuis 2022 sous le titre *Tremblement*. En découvrant les œuvres de Guelpa, on comprend que *Tremblement* est plus qu'un titre : c'est un concept. Un principe de travail. *Tremblement* est une attitude. Les œuvres les plus récentes de Guelpa portent non seulement sur le tremblement tectonique de la Terre, mais aussi sur des secousses politiques et des ébranlements intérieurs : ce qui ne peut être apaisé. Comment est-il possible de travailler avec une secousse, sans l'édulcorer ni lui attribuer trop vite un sens ?

Les œuvres de Guelpa se déploient autour du processuel, du précaire et de la matérialité du temps.

Pour lui, le facteur central est souvent la matière elle-même, comme médium porteur de symboles, comme mémoire et comme partenaire de conversation. Ses œuvres se créent dans un dialogue avec la pierre, le bois, le béton et le métal. Elles parlent souvent de friction, et parfois aussi de confrontation. Elles impliquent toujours l'écoute, l'attention portée aux signes, et la recherche de réponses précises. Cette dimension dialogique est profondément inscrite dans la pratique de Guelpa. La matière est autorisée à contredire. Elle est autorisée à être rétive.

L'esprit de ses œuvres antérieures et des projets Matza demeure perceptible dans ses créations actuelles, même si le politique ne se situe plus dans une proclamation collective, mais dans l'endurance de l'irrésolu, et dans la persistance délibérée avec laquelle Guelpa pose des questions qui n'ont pas de réponses rapides. Comment un espace change-t-il lorsqu'il est compris non comme un décor, mais comme un protagoniste ? Que signifie prendre la responsabilité d'une intervention sur un terrain, dans un paysage ? Que signifie, au juste, « prendre la responsabilité » ? Et comment l'incertitude peut-elle être pensée comme une ressource productive ?

Les œuvres de Séverin Guelpa ne sont pas des réponses assorties de points d'exclamation. Elles semblent plutôt émerger d'un état d'attention concentrée, comme une forme artistique d'observation consciente. Ce qui me fascine et me convainc, encore et encore, dans ses œuvres, c'est qu'elles nous parlent. Peut-être nous atteignent-elles précisément parce qu'elles ne nous imposent rien. Parce qu'elles ouvrent des espaces. Elles sont une invitation.

À une époque où tant de choses basculent dans la polarisation, Guelpa parvient à développer une forme d'urgence qui n'est ni accusatrice ni superficielle, mais qui prend de la place par sa seule présence. Cela apparaît tout particulièrement dans ses installations sculpturales. Nous en avons résumé les thèmes sous-jacents dans de courts textes d'accompagnement.

Guelpa n'est pas un activiste au sens traditionnel, mais son œuvre témoigne d'un sens aigu des responsabilités envers le monde. Dans ses travaux, il explore jusqu'où l'artistique peut entrer en relation avec des contextes sociaux, politiques et écologiques sans s'y dissoudre ni perdre son autonomie esthétique.

Son objectif est de faire avancer la discussion et de maintenir ouverts des espaces de possibles : pour de nouvelles formes de perception, pour une pensée collective, pour de nouvelles perspectives et pour une attitude capable de faire un usage constructif de l'ambivalence.

Le psychanalyste anglais Wilfred R. Bion (1897-1979) a qualifié cela de « negative *capability* ». Le terme provient à l'origine de la poésie et a ensuite été repris en psychologie. La *negative capability* désigne la capacité à demeurer dans l'incertitude, à supporter les tensions sans les résoudre prématurément – et à comprendre précisément cet acte comme une force et une ressource positives.

Cette forme d'ouverture courageuse, de « thinking without a banister » (réfléchir sans filet), selon l'expression de la philosophe Hannah Arendt, caractérise également l'approche artistique de Guelpa. Elle nous permet d'entrer dans un état où nous pouvons accélérer le changement.

Remerciements

Je souhaite profiter de l'instant pour exprimer ma gratitude à Séverin pour la confiance qu'il a accordée à notre collaboration.

Mes remerciements les plus chaleureux vont à toutes celles et ceux qui ont accompagné et soutenu Séverin et moi-même durant la réalisation de cette publication.

Je remercie tout d'abord Anja Wyden Guelpa, qui a répondu à toutes nos questions avec une énergie et une ouverture remarquables, tout en étant bien davantage qu'une simple interlocutrice.

Je tiens à adresser des remerciements particuliers à Deborah Keller pour sa contribution écrite, pénétrante et inspirante, ainsi qu'à Sandra Doeller, dont la sensibilité créative et la compréhension conceptuelle ont donné à ce livre un profil visuel unique.

J'aimerais aussi remercier chaleureusement notre correctrice, Dr Britta Schröder, pour son œil aiguisé et sa précision linguistique.

Je remercie Thomas Kramer, des éditions Scheidegger & Spiess, pour sa collaboration prudente, fiable et engagée.

Séverin et moi souhaitons exprimer notre sincère gratitude à la galerie Fabienne Levy et à la galerie Stephan Witschi pour leur soutien actif, ainsi qu'à la Oertli Stiftung, Zurich, et à une fondation genevoise qui souhaite rester anonyme.

Nous adressons enfin nos remerciements les plus sincères à : Rodolfo Andaur, BBAX, BedrettoLab – ETH Zürich, Benoît Antille, Caroline Barbisch, David Baumann, Frédéric Bétrisey, Elliot Bürki, Marisa Caichiolo, Carmen Campo Real, Varoujan Chetirian, Joëlle Comé, Romain Crelier, Yves Daccord, Manuel Der Hagopian, Christoph Doswald, École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), Wissem El-Abed, Beate Engel, Peter Erismann, Espace L, Frédéric Esposito, Evequoz SA, Rodrigo Fernandez, Adrian Fernandez Garcia, Fort Mojave Tribal Band, Marc Frochaux, Noémie Gambino, Marc Gerber, Vincent Gonet, Grande Dixence SA, Francisca Greene, Guillaume et Joachim Guelpa, Jacqueline et Denis Guelpa, Roland Heinzmann, Anne-Laure Huber, Tony Iannelli, Icecave, Christian Indermuhle, Salomé Jlassi, Carole Kambli, Barbara Karsch, Luca Kasper, Gaston Kruger, Hervé Krummenacher, Valentin Kunik, Kunst-halle Arbon, Christian Kuster, Hiba Ladhari, Lois Lambert, Bernard Leibov, Eva Linhart et Anselm Baumann, Loretti SA, Sarah Lyon, Gabriela Maciel, Leticia Antunes Maciel, Mathilde et David Maradan, Deborah Mattatia, Maulini SA, Véronique Mauron Layaz, Nolwenn Mégard, Léandro Monti, Veronica Moreno, Guillaume de Morsier, Marine Mottet, MTA Carrière de St Léonard SA, Patrick James Naef, Andrea Novicov, Luca Pattaroni, Enzo Pugin, Aude Py, Philippe Queloz, Samuel Ray, Ray SA, Carole Rigaut, Rocpan SA, Justine Rosset, Sabine Rusterholz, Marie Saconni, Michèle Sandoz, Diana Segantini, Fanny Serain Meinder, Karim Sghaier, Elodie Simon, Luis Sobral, Raphaël Soulié, Helen Stubbs, Julia Taramarcas, Gareth Taylor, Terrabloc, Simon Thomas, Barbara Tirone, Marc-André Tissières, Vincent Tissières, Kirill Tscheluchin, Kathleen Victor, Bernard Vienat, Antonella et Bernard Vischer, Nicolas Wagnières, Laurent de Wurstemberger, Adam Wyden.

Tremblement

Dorothea Strauss et Séverin Guelpa

Le rôle de l'artiste dans un monde secoué

La voix de l'artiste

[DS] Quand vous repensez à votre vie d'artiste, y a-t-il eu un moment où vous avez compris que l'art — et non la science, l'activisme ou l'architecture — serait votre langage ?

[SG] J'ai grandi dans une famille d'artistes : mon père était sculpteur. Je me suis donc intéressé très tôt à la sculpture,

mais l'expérience déterminante pour moi a été celle des squats à Genève, à la fin des années 1990 et au début des années 2000. Ces lieux étaient des laboratoires de vie collective, où l'art, la politique et le quotidien s'entremêlaient dans un joyeux chaos. Dans cette période d'intense effervescence, je cherchais ma place en tant que jeune artiste. C'étaient des espaces où l'on expérimentait d'autres manières de vivre, de créer et d'imaginer le monde. Cette atmosphère m'a profondément marqué et a renforcé ma conviction : je voulais explorer des chemins nouveaux, en dehors des trajectoires déjà balisées.

Mes premières études en sciences politiques m'ont ouvert à une diversité de réalités sociales, économiques et culturelles, que j'ai ensuite approfondies à travers différents métiers : j'ai commencé par un peu de journalisme, puis j'ai passé plusieurs années engagé dans la défense des droits de groupes vulnérables, étudiants, migrants, travailleurs. Genève est une ville marquée par de fortes disparités et des réalités sociales très contrastées. Ces engagements m'ont aussi façonné en profondeur, tout en révélant une limite : dans ces domaines, je ne trouvais pas l'espace de liberté dont j'avais besoin pour m'exprimer pleinement.

La notion de liberté revient souvent lorsque les artistes parlent de leur travail. Personnellement, je m'intéresse davantage à la manière dont la liberté se manifeste concrètement, dans des décisions sur la façon de vivre, de travailler et de prendre ses responsabilités, qu'à l'idée abstraite de liberté. Quand vous parlez de l'art comme d'un espace ouvert, cela me fait penser à ce que j'appelle une « liberté appliquée » : une liberté qui ne consiste pas à se retirer, mais à entrer consciemment dans des situations complexes. Les squats semblent vous avoir offert à la fois un contexte et un catalyseur. Qu'est-ce qu'ils vous ont apporté que l'activisme seul ne pouvait pas vous donner, et comment cela a-t-il préparé le terrain de votre parcours artistique ?

Les squats réunissaient trois principes qui étaient essentiels pour moi : l'espace comme lieu d'affirmation politique, l'expérience collective, et l'expression par les moyens de l'art. Ce n'était pas une rupture radicale avec mes engagements précédents, mais plutôt une continuité sous une autre forme, celle qui me donnait la plus grande amplitude pour explorer, questionner et proposer. J'avais le sentiment

de vivre un moment unique. Et, effectivement, c'en était un. À cette époque, beaucoup d'espaces s'étaient ouverts à Genève, des lieux d'exposition, mais aussi des ateliers. C'était foisonnant, porté par une multitude de projets. L'idée de Matza, sur laquelle nous reviendrons, consistait précisément à prolonger cette expérience pour qu'elle devienne une composante intégrale de ma pratique artistique. Que se passerait-il, par exemple, si je transposais cette expérience urbaine dans d'autres sites, extraordinaires, fragiles ou difficiles d'accès ? Au milieu d'un désert sans eau, ou au sommet d'un glacier.

Quelles expériences ont façonné votre idée de ce que signifie être artiste ?

Très tôt, j'ai été invité à créer et à participer à des expositions dans des régions du monde où

se jouaient des questions qui me tenaient profondément à cœur : la valeur accordée aux ressources de la Terre, la solidarité au sein

des communautés, la capacité d'adaptation dans des conditions difficiles. J'ai immédiatement établi un lien avec mes intérêts, à la fois politiques et artistiques. Au cours de projets menés en Mongolie, au Chili, en Tunisie et en Haïti, j'ai rencontré des personnes courageuses qui ne pouvaient compter que sur elles-mêmes pour améliorer leur quotidien.

Ce lien intime entre des territoires souvent exigeants et la force des populations à s'y adapter m'a profondément impressionné. Plus tard, j'ai retrouvé cette même dynamique dans les déserts ou dans les Alpes, où les relations humaines dépendent encore largement de principes de réciprocité et d'une interdépendance étroite avec la nature.

Comment la liberté se manifeste-t-elle dans votre pratique artistique ? Est-ce une forme de « liberté appliquée », analogue aux sciences appliquées ?

La question de la liberté a, en effet, joué un rôle important dans mes choix. Tout comme la puissance suggestive de l'art,

l'effet qu'une œuvre peut avoir sur celles et ceux qui la rencontrent. C'est bien plus complexe qu'un texte scientifique : l'art s'adresse à la sensibilité, à ce qui est éprouvé. Ces questions, entre action, observation et participation, m'ont longtemps travaillé, et elles m'ont obligé à clarifier mes choix.

Porter la « casquette » d'artiste ouvre des possibilités infinies, à la fois en atelier et sur le terrain. Les personnes à qui l'on s'adresse ne savent jamais tout à fait à quoi s'attendre, j'aime cela. Il est souvent plus intéressant de poser les bonnes questions que de chercher à y répondre. En choisissant de travailler à l'échelle de ces territoires éloignés, j'ai immédiatement eu le sentiment d'avoir trouvé mon échelle et mon moyen d'expression. C'était aussi une nécessité physique : j'avais besoin de me confronter à ces lieux pour vivre avec intensité.

Vous venez de dire qu'il est souvent plus intéressant de poser les bonnes questions que de chercher des réponses. Je connais bien ce conflit intérieur : le désir d'agir, et la prise de conscience que l'approche la plus efficace est souvent la plus silencieuse. Dans votre travail, l'omission me semble parfois être un geste puissant. Vous voyez-vous plutôt comme un témoin, un traducteur, ou comme quelqu'un qui crée des espaces de sens entièrement nouveaux ?

Je pense que ma position est d'abord celle d'un traducteur, d'un médiateur qui doit parfois s'effacer pour laisser la nature, un paysage ou une énergie parler directement. Combien de fois, face à des paysages écrasants, me suis-je demandé si

le geste artistique le plus juste n'était pas, au fond, de ne rien faire ? En tant qu'artiste, je me demande constamment quelle est la bonne mesure, la bonne position à adopter. C'est, sans doute, le grand défi lorsqu'on travaille à l'échelle de territoires aussi vastes. Cela explique aussi pourquoi j'ai longtemps réalisé des projets éphémères, avec des matériaux locaux et durables. Lorsque j'ai commencé à travailler, par exemple, sur des glaciers en Suisse et à inviter d'autres artistes et architectes à me rejoindre, le principe était de créer uniquement avec ce qui se trouvait sur place. Après notre départ, aucune trace ne devait rester. J'aimais beaucoup cette idée : elle nous obligeait à penser avec humilité, à travailler de manière rudimentaire tout en allant droit à l'essentiel.

Quand je pense au rôle de l'art dans le monde moderne, j'ai souvent le sentiment que notre perception s'est peu à peu abstraite, médiatisée, intellectualisée. Nous parlons d'idées, mais nous nous autorisons rarement à les vivre ou à les incarner réellement. Je me demande si l'une des tâches les plus urgentes de l'art n'est pas de nous reconnecter au monde de façon plus directe, en réactivant l'intuition, l'émotion et la présence physique.

Je crois que c'est une question fondamentale, et un point très important dans mon travail. Je pense que nous avons perdu une partie de notre capacité à percevoir le monde avec tous nos sens, à le comprendre « avec les tripes », c'est-à-dire de

manière intuitive, physique et émotionnelle. Mon travail cherche à réactiver cette dimension en reliant des concepts à une expérience directe, immersive, qui engage autant le corps que l'esprit.

Les questions d'échelle et de perception jouent souvent un rôle central dans mes pièces : elles visent à créer un espace où l'on ne pense pas seulement avec la tête, mais aussi avec le cœur et le corps tout entier, dans toute sa vulnérabilité.

C'est aussi, pour moi, une question de partage. Chaque fois que je reviens des déserts et que je parle de sécheresse ou des conditions de vie là-bas, les gens ont du mal à imaginer quelque chose d'aussi lointain, qu'ils n'ont pas vécu. C'est l'une des raisons pour lesquelles j'essaie toujours d'amener le public à habiter réellement mes œuvres. La construction de *La Termitière* à Genève en 2020, par exemple, était une traduction directe de cette préoccupation.

Avec *Trembling* (Tremblement), le travail que je développe depuis 2021 sur des territoires mouvants en Suisse, mes questions restent les mêmes : comment traduire de tels bouleversements, géologiques ou culturels, en art ? Comment donner forme à quelque chose qui est, par définition, imprévisible et indomptable ?

Présent & Tremblement

Votre projet *Trembling* (Tremblement en français) est précisément traversé de tensions géologiques, sociales et intérieures. Que signifie pour vous ce terme ? Un risque ? Une attitude ? Un espace de résonance ?

Dans le contexte de mon travail, le terme tremblement désigne d'abord une situation paradoxale : un moment de basculement profond qui rend possible

l'émergence de nouveaux équilibres. Lire un territoire, c'est lire l'histoire du monde, ses luttes, ses fractures, mais aussi ses élans de construction. Dans les déserts que j'ai fréquentés, comme le Mojave aux États-Unis ou l'Atacama au Chili, j'ai perçu ces tremblements comme des phénomènes à la fois géologiques et vitaux. Loin d'être des espaces vides ou morts, comme on les décrit souvent, ils vibrent d'une intensité propre, d'une vie discrète mais tenace. Et c'est précisément cette vie discrète, fragile et pourtant obstinée, qui m'intéresse dans mon travail.



Tremblement, 2025
→ p. 98

Vous décrivez le tremblement à la fois comme fragilité et comme potentiel d'un nouvel équilibre. Cela me fascine, car la plupart des gens cherchent plutôt à corriger ou éviter l'instabilité dans leur quotidien. Comment appréhendez-vous, personnellement, ce paradoxe ? Est-ce un risque que vous acceptez ou une méthode choisie ?

Ces territoires ont été cartographiés et contrôlés par la violence, d'abord par les armes, puis par les bulldozers. Le désert révèle ainsi un rapport de force emblématique de notre manière de dominer le monde : colonialisme, impérialisme, extractivisme,

technologisme. Tout cela reflète une approche du monde que nous exploitons impunément, à l'exact opposé de ce que les cultures autochtones nous enseignent.

Mon projet *Trembling* cherche à faire résonner ces réalités lointaines avec ce que j'ai vu émerger en Suisse, lorsque les montagnes elles-mêmes ont commencé à trembler. Pendant longtemps, on m'a dit que ce que j'abordais dans mon travail était de l'ordre du lointain ou de l'improbable. Pourtant, tout cela révèle une relation au monde que nous devons changer de toute urgence. L'idée de penser le territoire comme un espace à conquérir est révolue. En Suisse, la question se pose progressivement d'un retrait de certaines régions où nous avons vécu, en acceptant que l'humain n'est pas destiné à habiter partout, à n'importe quel prix.

Pour moi, les déserts (et les montagnes aussi) sont des territoires dont nous devons apprendre, et vite. Ils nous obligent à repenser radicalement notre relation au monde. Les tremblements de montagne en Suisse m'ont rapidement semblé être un autre lieu de résonance, au sens développé par le philosophe allemand Hartmut Rosa : ces chocs rendaient tangible, ici, au cœur même de mon pays, les mêmes enjeux d'imprévisibilité, de risque et de fragilité, enjeux que je considère essentiels pour repenser notre lien au monde et à la Terre.

Un thème récurrent dans nombre de vos œuvres est que l'instabilité est une ressource, pas un déficit. Ce qui me frappe particulièrement, c'est votre remarque : le bouleversement ne se cantonne plus aux marges du monde, il se produit désormais en son centre — au cœur de l'Europe, dans les Alpes. Cela change-t-il aussi votre image de vous-même en tant qu'artiste, lorsque le centre commence à trembler ?

On ne mesure vraiment l'ampleur de quelque chose qu'en l'éprouvant directement. Ce qui se passe aujourd'hui dans les Alpes — la disparition du village de Blatten, englouti par des éboulements, dépasse l'imaginable. Personne n'aurait pu le prévoir il y a seulement quelques années.

En 2020, j'ai été sélectionné en Suisse pour les Swiss Art Awards en même temps que deux amis architectes. Pendant la période Covid, toutes les expositions publiques ont été annulées, alors nous avons pris l'argent et nous sommes partis traverser le pays. Nous avions le sentiment que quelque chose d'important se jouait, et qu'il ne s'agissait pas seulement de glissements de terrain. C'était notre rapport au temps, aux autres et à l'espace qui se trouvait perturbé.

Nous nous sommes aussi intéressés aux grandes infrastructures techniques et aux lieux de contestation politique. Nous avons filmé dans le village grison de Brienz/Brinzauls, où la montagne menaçait de s'effondrer. Depuis, elle l'a fait, et le village a été évacué à plusieurs reprises. Aujourd'hui, la question se pose même de savoir si les habitants devront renoncer à vivre dans cette région, adopter une posture de retrait.

Les Alpes deviennent ainsi, à leur tour, un lieu de prédiction et d'anticipation, à l'instar des déserts, où les limites de notre développement, de notre intervention sur le territoire, et de notre domestication ou maîtrise de la nature sont remises en question. Cela confirme, bien sûr, mes intuitions et l'importance de travailler sur ces notions de vitesse, d'imprévisibilité et de fragilité.

J'aimerais revenir au début de notre conversation : le rôle de l'art. En regardant le monde d'aujourd'hui, crise climatique, fragmentation politique, disruptions technologiques, quel rôle l'art peut-il jouer ?

Nous vivons dans un état d'accélération permanente, une frénésie alimentée par nos propres logiques de production

et par notre besoin d'être rassurés. Dans ce contexte, l'art a cette capacité singulière d'anticiper ce qui vient, d'ouvrir des espaces de sens et de déplacement, et parfois même de désorientation.

Un bon artiste doit pouvoir percevoir les signaux faibles du monde, ses basses fréquences, et les traduire en émotions, concepts et formes.

Au milieu du flux constant de désinformation qui nous submerge chaque jour, l'artiste doit rester concentré sur l'essentiel, sur ce qui est vrai. En ce sens, l'artiste a un rôle central à jouer pour déchiffrer la complexité du monde dans lequel nous vivons. L'objectif n'est pas de le simplifier, mais de le rendre compréhensible. Combien de fois ai-je entendu dire que nous vivons dans un monde trop complexe pour agir ? C'est la pire chose que l'on puisse affirmer. Cela revient à renoncer, à baisser les bras.

Vous décrivez l'art comme ayant le pouvoir de sentir ce qui vient. Mais n'est-ce pas aussi l'une de ses tâches fondamentales : nous avertir ? Ou plutôt nous déstabiliser et nous laisser tirer nos propres conclusions ? De mon point de vue, l'art n'a pas pour fonction de nous sauver, mais je crois qu'il pourrait jouer un rôle bien plus fort pour sensibiliser à l'urgence du changement. Bien sûr, je comprends que beaucoup d'artistes revendiquent l'indépendance. Mais l'indépendance suffit-elle, lorsque le monde lui-même tremble ? C'est ce que j'entendais quand je parlais plus tôt de « liberté appliquée ».

Oui, et c'est précisément là que l'art peut agir. Les solutions viendront de notre capacité à produire de l'empathie, à ressentir, à vivre en résonance avec nos propres émotions, celles des autres, et en lien profond avec la nature.

Ces notions de temps, de durée et de rythme prennent une place toujours plus grande

dans mon travail, tout comme le son. Je les ai explorées dans des projets comme *Rumbling Waters*, une vidéo qui montre trois grandes jarres de terre remplies d'eau explosant sous les tirs d'un revolver. Le ralenti rend la scène hypnotique, et la projection en boucle évoque l'idée d'une histoire qui se répète indéfiniment. Derrière l'image choquante et le message critique, ce que je voulais surtout travailler, c'était le temps et la répétition de nos erreurs.

L'art nous permet ainsi d'expérimenter d'autres temporalités, d'autres manières de percevoir le réel. J'ai souvent entendu des scientifiques parler de la difficulté qu'ils ont à transmettre leurs conclusions au grand public, à trouver l'impact nécessaire pour être entendus. L'art, lui, a ce pouvoir de toucher directement non seulement la raison, mais aussi l'émotion et l'imaginaire.

Cela signifie-t-il que l'art est nécessaire précisément là où l'incertitude devient tangible ?

Oui, absolument. L'art a, plus que jamais, un rôle à jouer dans ces temps d'incertitude.

C'est central, je trouve : vos œuvres ne se contentent pas de refléter l'incertitude, elles la mettent en scène. Je travaille souvent avec des personnes et des groupes en processus de transformation. J'observe combien l'incertitude peut faire peur, mais aussi combien elle peut libérer lorsqu'elle est comprise comme une opportunité plutôt que comme une menace. Votre travail saisit cette ambivalence. Comment faites-vous pour qu'elle devienne productive plutôt que paralysante ?

Pour moi, l'incertitude, c'est accepter de dépasser nos certitudes, de questionner notre manière de voir, et de reconnaître que nous ne contrôlons pas tout ce qui nous entoure. C'est une force de changement.



Rumbling waters, 2022
→ p. 130

Elle nous oblige à rester attentifs, à répondre avec sensibilité plutôt qu'avec contrôle.

Elle met en lumière à la fois notre vulnérabilité et notre capacité à nous adapter, à percevoir les signes subtils du monde, et à repenser notre relation au temps, aux autres et à la nature. L'incertitude est donc, paradoxalement, un espace qui libère et stimule la créativité, conditions essentielles pour expérimenter et explorer de nouvelles manières d'agir à l'avenir.

Matière, paysage & temps

Beaucoup de vos œuvres naissent de matériaux qui portent déjà des récits : poussière glaciaire, eau, débris, béton. Sont-ils pour vous une matière brute, ou des acteurs à part entière ?

Les matières premières ne sont jamais de simples substances à façonner. Mon rapport à elles s'inscrit d'abord dans une

filiation avec l'histoire de l'art, du minimalisme au Land Art, où les artistes ont commencé à utiliser directement les éléments d'un territoire, pour ce qu'ils révèlent et racontent.

En travaillant avec la poussière glaciaire, les gravats, l'eau ou le béton, je ne m'intéresse pas seulement à leur valeur formelle : je m'attache aussi à leurs dimensions économiques et culturelles, à ce qu'ils révèlent de nos pratiques, de notre histoire et de notre identité. C'est pourquoi mes deux matériaux de prédilection sont la terre et la pierre, que je transforme, pèse et mets en tension. Les pierres parlent de la création du monde, mais aussi de l'histoire de l'art et des mouvements sociaux. C'est aussi une affaire personnelle, intime, puisque une partie de ma famille a des origines italiennes et une tradition de taille de pierre.

J'aime travailler avec des matériaux issus des rebuts de la production industrielle. Ce sont des traces de notre époque, ou des preuves, selon la façon dont on les regarde. Je suis attiré par des matériaux dévalorisés, négligés, qui n'appartiennent pas au registre des matières dites « nobles » de l'art.

Vous reliez votre pratique à une lignée de l'histoire de l'art, tout en la poussant vers une dimension économique et politique. Vous sentez-vous davantage dans cette tradition, ou comme quelqu'un qui cherche à la rompre ?

L'histoire de l'art a toujours été étroitement liée à des contextes historiques, et à l'avancement des idées dans d'autres disciplines. Le désert est une sorte

d'hétérotopie foucaldienne, où des couches d'histoires et de récits politiques, sociaux et artistiques se superposent et s'entrelacent. Il a été un terrain de travail pour des artistes d'avant-garde, des architectes utopistes des années 1960, la recherche scientifique et la géographie radicale. Il existe donc un jeu constant d'influence et de rupture. Ce qui relie tout cela, encore une fois, c'est le territoire et les matériaux qui le composent.

... Pierre et terre comme porteurs de lutte, de traumatisme et de beauté : dans votre travail, la matière n'est pas seulement un moyen, mais aussi un véhicule d'histoire, de résistance et de mémoire. Vous mettez souvent en avant des matériaux négligés ou dévalorisés, comme la roche, la poussière et la terre. Y a-t-il des moments où le matériau vous confronte, comme une résistance, un miroir ou une voix ? Pourriez-vous donner un exemple concret d'un moment où une matière vous a « répondu » de cette manière ?

Il existe, dans le monde, des lieux plus puissants que d'autres qui incarnent pour moi cette idée : des endroits où la Terre rencontre le ciel dans une forme d'harmonie, mais aussi de grande fragilité. En 2023, par exemple, j'étais en Bolivie, à la



Black mine cosmogony, 2023
→ p. 120

Vous évoquez des traditions autochtones qui relient la Terre et le cosmos. Comment traduire de telles perspectives dans un langage artistique contemporain sans tomber dans l'appropriation ou l'idéalisation ?



Times parallax, 2025
→ p. 2

Lorsque j'ai vu pour la première fois la vidéo *Rumbling Waters*, je l'ai trouvée à la fois fascinante et dérangement. La beauté des images contraste fortement avec l'énergie destructrice qu'elles contiennent. C'est précisément cette contradiction qui me semble si puissante. Pendant près de dix minutes, on voit trois amphores impressionnantes se faire tirer dessus au ralenti. Elles se brisent lentement, l'eau s'écoule et, selon la lumière, on dirait presque du sang. Le lien entre l'acte de violence, la beauté des amphores et l'eau qui s'écoule, le tout capté dans une lenteur presque insoutenable, m'a profondément émue. Vous disiez que cette œuvre parle du temps et de la répétition de nos erreurs, mais elle parle aussi de violence et de fragilité, n'est-ce pas ?



Rumbling waters, 2022
→ p. 130

mine d'argent de Potosí, à plus de 4 500 mètres d'altitude. Des communautés de travailleurs y extraient encore la roche dans des conditions très précaires, mais ce qu'ils récoltent n'est que de la poussière d'argent. Cela a été pour moi une révélation : la poussière. Ce que certains cherchent à rejeter devient un moyen de subsistance pour d'autres.

En même temps, à Potosí, les formes de spiritualité enracinées dans la nature sont fascinantes. La Terre-Mère et le cosmos y sont deux espaces indissociablement liés. C'est là que j'ai commencé à utiliser des poussières minérales ou de roche pour peindre ou créer des œuvres telles que *Black Mine Cosmogony*, réalisée entièrement à partir de la matière brute de la mine. Un projet qui évoque précisément ce que la matière peut révéler à la place des mots. Laisser la matière parler est un aspect essentiel de mon travail, car elle porte en elle la mémoire entière du monde.

Je dirais que c'est plutôt une question d'inspiration, d'apprentissage. Les formes de spiritualité présentes dans les sociétés traditionnelles parlent de cos-

mogonie, de résonance, de durée et de cycles. La relation au temps, comme je le suggère dans ma vidéo *Times Parallax*, est radicalement différente selon les cultures.

Le son, lui aussi, qu'il vienne du vent, d'une tempête, de l'eau ou du sol, prend chaque fois une signification différente. Pour moi, ce sont des réalités essentielles que notre culture occidentale a largement négligées, et qu'il est fascinant d'explorer artistiquement.

Avec *Rumbling Waters*, je voulais précisément explorer la tension entre violence, fragilité et récurrence, ce que je considère comme les trois composantes fondamentales de la nature, mais aussi de nos sociétés et de la création artistique.

L'explosion de jarres remplies d'eau évoque la violence du monde, une histoire qui se répète indéfiniment tant que

nous ne transformons pas en profondeur nos relations économiques, sociales et écologiques. Car l'écologie, avant d'être une question de morale ou de technique, est d'abord une question de relation économique au monde, une relation qu'il faut renverser.

C'est ce que beaucoup de cultures anciennes n'ont jamais oublié : la conviction que les ressources de la planète sont empruntées et qu'il faut en prendre soin. *Rumbling Waters* résonne avec cette idée tout en jouant sur l'ambiguïté de ses images : l'œuvre se présente comme une expérience presque hypnotique, dont la beauté visuelle tend à masquer la violence de ce qui se produit. C'est cette dissonance qui m'intéressait : elle reflète notre manière de consommer quotidiennement des images du monde, fascinés par leur surface tout en refoulant la brutalité sous-jacente qu'elles contiennent.

Dans *De profundis terrae*, l'œuvre que vous évoquiez plus tôt, nous sommes guidés dans des tunnels et des forages sous la surface terrestre. D'abord, ces lieux semblent inertes et silencieux, et pourtant votre travail suggère qu'ils sont pleins de voix et de signes cachés. Je suis de plus en plus préoccupée par l'idée que l'écoute peut être plus qu'une perception ; peut-être peut-elle être une pratique éthique, qui crée de l'espace avant de le façonner. Cette forme d'écoute semble centrale dans votre travail. L'écoute est-elle la première étape de votre processus créatif ? Et comment décidez-vous du moment où il faut traduire ce que vous entendez en forme artistique ?



De profundis terrae, 2023
→ p. 123

Avec *De profundis terrae*, une vidéo tournée dans le sous-sol suisse, je voulais prolonger cette idée. Ici, écouter signifie aussi interroger notre propre culture. Pour répondre à votre deuxième question : je commence souvent un projet lorsque je sens que le territoire ou le sujet porte une signification plus universelle, un message fort. En Suisse, creuser des trous, des abris ou des tunnels dans les montagnes fait partie de l'histoire nationale : c'est associé à la sécurité, à la protection et à une forme de maîtrise du territoire. Mais lorsque cette base commence à trembler, lorsque l'infrastructure elle-même devient instable, c'est toute une culture qui vacille, jusqu'en son noyau.

Collaboration & autorité

Vos projets Matza, aujourd'hui mis en pause, ont créé des espaces transdisciplinaires de responsabilité partagée — réunissant scientifiques, ingénieurs, communautés locales et artistes. Ce qui m'intéressait alors, et m'intéresse encore, c'est la puissance du travail d'équipe, que vous continuez d'intégrer à vos œuvres. Avec le recul, comment cette expérience a-t-elle transformé votre rôle d'artiste ? Le travail collectif est-il pour vous une méthode, une nécessité, voire une forme d'auctorialité en soi ?

L'économiste Elinor Ostrom, première femme à recevoir le prix Nobel dans sa discipline, a montré comment une communauté, lorsqu'elle dépend directement d'un territoire, peut inventer des formes collectives et durables de gestion des ressources : l'eau d'une source, le bois d'une forêt, les pâturages. Ce principe m'a toujours semblé essentiel, et j'ai cherché à l'incarner dans ma pratique artistique en impliquant très tôt des personnes aux compétences diverses, parfois très éloignées du champ de l'art.

Ainsi, à partir de 2014, j'ai commencé à constituer des équipes aux expertises complémentaires pour affronter des régions exigeantes, soit parce qu'elles étaient menacées, soit parce qu'elles demandaient une forte capacité d'adaptation. Dans le désert, par exemple, le propriétaire d'un village abandonné, jadis étape touristique sur la Route 66, m'a autorisé à utiliser son site : un *trailer* délabré et quelques chambres de motel vides pour héberger mes équipes. Face à l'absence totale d'eau potable et aux températures extrêmes, nous devions chercher ensemble des solutions pour améliorer notre quotidien. Les nécessités de la survie devenaient des sujets de réflexion artistique, et les compétences de chacun devenaient les moyens de les concrétiser. C'était une expérience d'intelligence collective. À ce stade, la question de savoir qui avait fait quoi n'avait plus vraiment d'importance. C'était aussi, profondément, une expérience de vie

Oui, l'écoute est véritablement au cœur de ma démarche. Il s'agit d'apprendre de ce qui, à première vue, semble inerte ou silencieux, et de prendre le temps d'une attention réelle. C'est une leçon que mes séjours dans les déserts ou sur les glaciers m'ont apprise : ces paysages que l'on dit vides sont en réalité remplis de signes et de voix à déchiffrer.

Vous partez d'Ostrom et de l'idée de ressources partagées. Où voyez-vous d'autres possibles ?

Ce qui m'intéresse, c'est ce qui se produit lorsque l'on dépasse la logique de la propriété ou

de l'intérêt individuel, pour entrer dans un espace de savoirs, de gestes et d'expériences partagés. Dans le désert, sur les glaciers, ou sur les îles Kerkennah en Tunisie, j'ai appris la valeur de ces formes vernaculaires de connaissance transmises par des habitants qui ont compris depuis longtemps que ce n'est qu'en mutualisant leurs forces et leurs ressources qu'ils peuvent surmonter les défis de ces régions éloignées, autonomes et exigeantes.

Il ne s'agit jamais de s'effacer ou de renoncer à l'idée d'une œuvre individuelle, mais d'élargir le champ des possibles, d'aller au-delà de ce que je pourrais réaliser seul.

Je crois que c'est une question décisive pour l'avenir. Ce n'est ni un geste altruiste, ni une renonciation à une production plus individuelle, mais quelque chose qui m'a fait me sentir vivant. J'ai mené ces projets pendant une dizaine d'années dans différentes régions du monde, en parallèle d'un travail plus classique au sens de la production telle qu'on l'entend habituellement.

Espace public & responsabilité

Revenons à vos œuvres actuelles. Dans *Boulder*, un rocher bloque un abribus. Que se passe-t-il lorsque l'art perturbe les routines du quotidien ?

Dans l'espace public, l'art devient vraiment intéressant lorsqu'il interrompt les routines, lorsqu'il décale ce qui semble



Boulder, 2024
→ p. 96

évident, et nous oblige à regarder autrement notre environnement. Placer un bloc de pierre monumental à l'intérieur d'un abribus, comme un grain de sable dans un mécanisme bien huilé, était une manière d'interroger notre rapport à l'imprévu.

Un abribus est un lieu d'attente, d'immobilité, presque de passivité. Que se passe-t-il lorsque l'inattendu surgit, lorsqu'un rocher brise cette inertie ? Quelle posture adopter face à l'avenir : continuer à attendre, ou agir avant qu'il ne nous tombe dessus ?

Vos œuvres négocient ressources, communs et territoires. Quand l'art opère dans le champ des biens communs et de l'espace public, des questions de responsabilité surgissent toujours : accès, usage, maintenance, gouvernance croisent inévitablement l'esthétique. Si cette tension ouvre des possibles, elle peut aussi mettre à l'épreuve l'autonomie de l'artiste. Où tracez-vous la limite entre engagement civique et liberté artistique ? Qu'est-ce qui est non négociable dans votre pratique, et pourriez-vous raconter un moment où cette frontière a été mise à l'épreuve de la façon la plus nette ?

Les questions de sécurité, d'accès et de responsabilité sont effectivement omniprésentes dans mon travail. Il y a les risques que l'on prend pour filmer dans des régions sensibles, par exemple au-dessus des zones d'extraction de lithium dans le Salar d'Uyuni en Bolivie. Aux États-Unis, j'ai failli me voir imposer une interdiction de territoire pour être entré dans une ancienne mine sans autorisation. Quand je rapporte des kilos de sels en avion ou de la terre du sud du Kenya, mes colis finissent souvent sur les bureaux des agents de sécurité dans les aéroports.

Plus sérieusement, produire de l'art dans l'espace public implique d'autres contraintes, souvent plus techniques. Parfois cela a été difficile, bien sûr, mais je ne me souviens pas avoir dû abandonner un projet à cause de restrictions particulières.



La termitière, 2020
→ p. 87

En revanche, je refuse de travailler dans des contextes (lieu, commanditaire, financement) susceptibles de compromettre la réception de l'œuvre ou son message par le public.

Par ailleurs, comme plusieurs de mes projets impliquent de la construction, je collabore régulièrement avec des architectes ou des ingénieurs. L'intention initiale passe alors par des adaptations, des ajustements, jusqu'à sa forme finale. C'est normal. Face aux nombreuses réglementations qui encadrent l'espace public, j'essaie souvent d'utiliser l'art pour mettre ces contraintes en tension. Mes œuvres en pisé ou en briques de terre crue sans ciment, *La Termitière*, par exemple, ont été rendues possibles précisément parce qu'elles étaient conçues comme des projets temporaires. Mais c'est aussi l'essence même de l'art : expérimenter des techniques qui ne seraient pas envisageables dans la construction ou l'architecture conventionnelles. C'est très stimulant, et cela motive souvent des entreprises à collaborer, car elles y voient un intérêt direct.

Je me souviens encore d'avoir vu une exposition de Hans Haacke quand j'étais jeune étudiante, ce fut un moment fondateur, qui a façonné ma compréhension de ce que l'art peut être. Ses œuvres ne se contentaient pas d'exprimer une critique, elles la mettaient en acte. Ce qui me fascine, c'est que Hans Haacke est un artiste conceptuel qui expose des structures de pouvoir et des enchevêtrements institutionnels entre art, politique et économie, et que, pourtant, ses œuvres portent souvent une dimension poétique, presque lyrique. Elles combinent une recherche socialement critique à des installations précises, souvent minimales, qui révèlent des systèmes de contrôle, de propriété et de responsabilité. J'ai été saisie par sa manière d'utiliser l'esthétique pour dévoiler les systèmes, non pas en criant, mais en déplaçant le regard et en rendant visible ce qui était caché. Son approche était d'une acuité assumée, avec une volonté de provoquer sans tomber dans le cynisme.

Je repense souvent à cette expérience lorsque je réfléchis au potentiel politique de l'art. À un moment où le débat public se polarise de plus en plus, je me demande : l'art peut-il encore intervenir de façon critique sans devenir moraliste ? Peut-il favoriser la réflexion sans basculer dans la propagande ou le didactisme ? Qu'en pensez-vous ? Où placez-vous la limite entre l'urgence politique et l'autonomie artistique ?

Je crois que la véritable transformation commence lorsque les systèmes vacillent. Je suis sans cesse attiré par ces zones de transition, non pas parce que j'aime le risque, mais parce qu'elles révèlent tant de choses sur l'essentiel. Beaucoup de vos projets se déploient aux marges, géographiques, politiques, sociales. Pourquoi ces lieux vous attirent-ils ?

mon corps est poussé à ses limites : les 50 degrés du désert, les descentes dans les mines boliviennes, ou les crevasses ouvertes des glaciers suisses. Me confronter physiquement à ces réalités est la seule manière, pour moi, d'en saisir toute l'intensité.

Je me méfie de l'art trop frontal, qui impose des vérités ou cherche à convaincre. Dès qu'il devient démonstratif ou didactique, il perd sa force. L'art opère vraiment lorsqu'il déstabilise, lorsqu'il imprime une image ou une sensation qui persiste et amène chacun à développer sa propre réflexion. C'est dans cette zone d'ambiguïté que l'art devient politique : non pas en imposant un discours, mais en ouvrant un espace commun, critique et démocratique, où l'expérience sensible engage tout le monde.

Je crois que la véritable transformation commence lorsque les systèmes vacillent. Je suis sans cesse attiré par ces zones de transition, non pas parce que j'aime le risque, mais parce qu'elles révèlent tant de choses sur l'essentiel.

Au fond, je sais que j'ai besoin de ces territoires extrêmes pour trouver mon équilibre. C'est presque un besoin vital, à la fois physique et artistique. Ils me donnent l'énergie brute qui nourrit mon travail. Je me sens véritablement vivant lorsque

Ces expériences m'amènent aussi à réfléchir à la question de l'échelle : comment situer l'art face à l'immensité du monde, comment éprouver mes propres limites face à celles des territoires que je traverse.

Le rôle de l'artiste dans la société

Dans mon travail de commissariat et de coaching, je rencontre souvent la question de l'agentivité : que signifie prendre ses responsabilités, pas seulement au sens fonctionnel ou managérial, mais de manière plus profonde, presque existentielle ? J'en suis venue à croire que les artistes possèdent une forme distincte d'agentivité. Non pas parce qu'ils apportent des solutions, mais parce qu'ils mettent en lumière ce qui est négligé, accueillent l'ambiguïté et nous rappellent ce que signifie être humain en période de changement.

Je vois les artistes comme des écouteurs radicaux et des sismographes de notre époque, qui créent des espaces où la complexité peut respirer. Reformulons la question : quel rôle un artiste peut-il jouer aujourd'hui ? Observateur ? Perturbateur ? Traducteur ? Co-créateur ? Ou tout autre chose ?

Dans mon travail de commissariat, j'essaie de créer des espaces où l'accent est mis sur la question, pas sur la réponse, des espaces qui séduisent, irritent et ouvrent, plutôt que d'instruire. Je me demande souvent : quelles nouvelles manières de voir et de comprendre l'art peut-il rendre possibles ?

Dans un monde qui ne s'écoute plus vraiment, où les enjeux paraissent souvent si complexes que nous perdons tout sentiment de prise, et où le flux d'information est déformé par les algorithmes, le rôle de l'artiste n'a jamais été aussi crucial. L'artiste est à la fois l'aiguillon qui pointe les failles de notre époque troublée et celui qui forge, aujourd'hui, les clés d'interprétation du monde de demain.

Dans tous les domaines, nous devons être capables de construire l'avenir sans répéter les erreurs du passé. Aujourd'hui, nous disposons d'outils extraordinaires pour reprendre prise, pour façonner ce qui vient.

L'espace technologique et les canaux d'information sont indéniablement devenus les nouveaux territoires. La question est : qui les possède, et quels objectifs visent-ils ?

À l'image des occupations de bâtiments dans les années 1990 ou de la gestion commune des ressources dans le désert, l'espace est un terrain convoité, un espace qui risque d'échapper au contrôle démocratique si nous ne restons pas vigilants et combattifs. Voilà le vrai défi : transformer ces nouveaux territoires en véritables espaces d'émancipation collective et d'expression démocratique, et, oui, artistique.

09.09.2025

L'échelle cosmique

Deborah Keller

Au sujet de l'œuvre de Séverin Guelpa

Il existe une plaisanterie : une planète et la Terre se rencontrent dans l'univers. « Tu n'as pas bonne mine », dit la planète à la Terre. « Es-tu malade ? » « Oui », répond la Terre, « j'ai Homo sapiens. » « Oh là là », soupire la planète, « j'ai eu ça autrefois. Mais ça disparaît tout seul. »

C'est à cela que je pense en regardant *Times Parallax*, le dernier film de Séverin Guelpa. La Suisse vient de traverser un mois de juillet inhabituellement frais et pluvieux, après que des températures record ont été enregistrées dans le monde entier en juin. Cette année a également été marquée par un glissement de terrain et une avalanche de glace dans le village valaisan de Blatten, par des incendies dévastateurs en Californie, des inondations catastrophiques au Texas, ainsi que de violents séismes en Birmanie et au Tibet. Dans le même temps, l'équilibre des pouvoirs en politique mondiale est en pleine recomposition. Les États-Unis, qui ont incarné les valeurs occidentales depuis l'aube de l'ère moderne, sont gouvernés par une personne qui accorde davantage d'importance à son ego et à la loi du plus fort qu'à la justice et à l'ordre, tandis qu'ailleurs, des guerres éclatent qui auraient été impensables il y a encore quelques années.

Ces eaux troubles dans lesquelles nous naviguons aujourd'hui constituent la toile de fond de l'art de Séverin Guelpa. Ses installations, images et films, épurés et incisifs, se concentrent sur les relations entre l'humanité et la nature, ainsi que sur la question de savoir comment un avenir commun peut être façonné au sein de cette relation fracturée et au milieu d'intérêts sociétaux divergents.

Paysages de l'âge technologique

Le film *Times Parallax* (2025) commence et s'achève sur l'incommensurable : par une vue de l'espace, puis par celle du désert. Entre les deux, se déploie un tourbillon d'images qui, sans jamais montrer un être humain, donnent à voir l'ampleur de l'intervention humaine dans le tissu cosmique. Accompagnée de sons la plupart du temps sombres et étirés, ponctués de bruits et de martèlements implacables, la caméra de Guelpa nous emmène vers des destinations telles que le désert d'Atacama au Chili, où se trouvent les mines de cuivre d'Escondida et de Chuquicamata ainsi qu'un site de production de lithium, ou encore vers l'exploitation des terres rares dans le Nevada.

Ces lieux, dont les trésors du sous-sol alimentent notre mode de vie technologiquement avancé, sont aussi fascinants qu'effrayants à contempler. Un article récent de l'hebdomadaire *Die Zeit* décrivait Chuquicamata comme une « plaie béante » infligée à la Terre par l'humanité.¹ Pour ma part, cela évoque aussi un sexe féminin gigantesque que nous exploitons sans ménagement.

Séverin Guelpa ne formule pas les choses de manière aussi drastique dans *Times Parallax*. Ses images de ces paysages saisissants sont captées par drone, et donc depuis une certaine distance objective ; il est même suggéré qu'il s'agit du point de vue d'un vaisseau spatial à la dérive. À mesure que la qualité sonore varie, on entend le passager de ce véhicule tenter d'entrer en contact avec un récepteur sur Terre. La connexion se rompt précisément au moment où la caméra survole les mines de cuivre, lesquelles alimentent aujourd'hui nos systèmes de communication. L'image vidéo se trouve alors de plus en plus parasitée par des glitches ; les mouvements des excavateurs, montrés en train d'extraire le métal précieux du sol, se grippent à répétition.

¹ Ruben Rehage, « La face laide du cuivre », dans : *Die Zeit*, no 23/2025, p. 13-15.

De ce point de vue lointain, ces machines ressemblent à de minuscules coléoptères parasites, creusant leur chemin dans la croûte terrestre. Leurs actions apparaissent à la fois audacieuses et dérisoires, tandis que l’humanité semble soudainement frappante d’insignifiance face aux dimensions des matières et à l’échelle du temps géologique également présentes dans le film. Cela « disparaîtra ». Ce n’est pas une révélation nouvelle, mais Guelpa parvient à la visualiser de telle manière qu’elle nous atteint non seulement intellectuellement, mais aussi émotionnellement. « En art », dit Guelpa, « il est important pour moi de susciter des émotions et de raconter une histoire. »²

Gros plan et vision lointaine

Si la caméra de *Times Parallax* peut sembler distante, Séverin Guelpa, lui, ne l’est pas. Partout où cet artiste genevois réalise une exposition ou met en œuvre des projets, il s’implique pleinement. Ses installations de grande envergure naissent généralement du contexte même dans lequel elles sont présentées, à partir de matériaux disponibles sur place, et donc, automatiquement, du contact avec les personnes qui y vivent.

Ce contact est parfois très pragmatique, comme ce fut le cas à la Kunsthalle Arbon, où j’ai eu l’occasion d’accompagner Guelpa dans son travail. Avec l’aide d’une entreprise de construction locale, il a collecté divers matériaux de récupération (panneaux à particules, panneaux MDF, poutres en bois, fenêtres mises au rebut) et les a utilisés pour présenter, de manière fragmentaire, le rapport de force entre la structure de l’habitat humain moderne et la puissance intemporelle des masses d’eau, et ce, à proximité immédiate du lac de Constance. C’était l’été 2021, marqué par des inondations dévastatrices en Europe occidentale et centrale, ce qui rendait l’image obtenue d’autant plus saisissante.

Parfois, cependant, ce contact avec les populations locales est beaucoup plus approfondi, comme ce fut le cas en 2024 à Sousse, en Tunisie, carrefour d’une région ayant connu de multiples dominations étrangères au fil de son histoire millénaire. Guelpa y a développé une installation en plein air, fondée sur une série d’ateliers menés avec des artistes, architectes et urbanistes locaux. Oscillant entre monument et ruine, entre carottes de forage monumentales et structure inachevée, des colonnes s’élèvent aujourd’hui vers le ciel sur la plage de Boujaafar, reflétant le passé tumultueux de cette ville portuaire sous la forme d’un patchwork de « fragments » de Sousse.

Un autre exemple est son projet *Drylands*, réalisé en collaboration avec le Fort Mojave Tribal Marching Band en 2022. Fondée en 1906, cette fanfare autochtone avait déjà éveillé son intérêt lorsqu’il en avait entendu parler pour la première fois en 2015. Les courriels adressés au groupe étant restés sans réponse, il a fini par s’y rendre en voiture et « frapper à leur porte », comme il le dit lui-même.

« Ensuite, il a fallu faire preuve de patience et instaurer une confiance. C’est très difficile, car ces communautés ont beaucoup souffert et sont méfiantes. »

Dans le film qui en résulte, on voit la fanfare sur une colline sacrée et aride de leur réserve. Utilisant des instruments autrefois étrangers à leur culture, ils créent une musique qui leur est propre, en résonance avec leur terre, un geste poétique de résistance.

2 Toutes les citations figurant dans le texte proviennent d'un entretien ainsi que de la correspondance par courriel entre l'artiste et l'autrice en juin/juillet 2025.

Et puis il y a le désert. Celui-ci, Guelpa l’a exploré bien au-delà d’une simple vue aérienne. En 2014, il s’est rendu pour la première fois à Amboy, un non-lieu au cœur du désert de Mojave. Après que le boom économique et la Route 66 l’eurent inscrit sur la carte des États-Unis dans les années 1920, l’ouverture d’une autoroute inter-États en 1973 a provoqué son déclin. Aujourd’hui, ses quelques baraquements abandonnés et l’enseigne au néon du Roy’s Motel & Café, visible de loin, apparaissent comme de pitoyables vestiges du rêve américain.

C’est là qu’a vu le jour le premier projet *Matza*, partie intégrante d’un programme éponyme dans lequel, jusqu’en 2022, Guelpa a réuni à intervalles réguliers des équipes mixtes issues de l’art, de la science, de l’architecture et de l’urbanisme, pour des résidences temporaires dans des environnements majoritairement inhospitaliers. Les sites choisis se situaient souvent en territoire désertique, mais le glacier d’Aletsch et divers grands chantiers en Suisse en faisaient également partie. L’objectif était toujours d’aborder collectivement et de manière créative des défis liés aux ressources, à la démographie et à l’économie.

Cette approche est connue sous le nom de *futures literacy*, que l’UNESCO a déclarée compétence essentielle pour la vie au XXI^e siècle.³ En bref, il s’agit d’imaginer des futurs positifs dans un monde de plus en plus complexe et apparemment incompréhensible. Guelpa l’exprime ainsi :

« Je suis convaincu que toutes les solutions se trouvent dans la nature. Cette réciprocité existe tout particulièrement dans le désert ou en montagne, où l’on dépend directement de la nature. »

Il ajoute que faire l’expérience de ces zones inhospitalières permet de se situer avec plus de justesse et de pertinence en tant qu’être humain. C’est précisément ce que Guelpa fait également avec les spectateurs de *Times Parallax*.

Points de rencontre entre art, politique et économie

Bien que la nature soit une force directrice pour Séverin Guelpa, il devrait désormais être clair pour le lecteur que son art se caractérise par une tendance à rarement s’intéresser à une nature intacte, et à toujours regarder, au contraire, une nature façonnée par l’homme. Dans *The uprooted tree* (2022), il nous montre un pin sylvestre, presque douloureux à contempler, suspendu horizontalement dans une structure ; ses racines mises à nu sont nourries, ou plutôt irriguées, à l’aide de tubes, comme un patient plongé dans le coma à l’hôpital, tandis que le spectre lumineux qui éclaire l’arbre est censé stimuler sa croissance. L’aridification croissante des régions de montagne, liée au changement climatique d’origine anthropique, a conduit l’arbre à cet état malade.

Dans *De profundis terrae* (2023), Guelpa nous entraîne profondément sous terre, à l’intérieur des massifs du Jura et du Gothard, où la Confédération suisse et l’ETH Zurich construisent respectivement des infrastructures routières et mènent des recherches, ainsi que dans une centrale électrique près du barrage de la Grande Dixence, dans les Alpes valaisannes. Tels des intestins artificiels implantés, les vastes réseaux de conduites et de tunnels s’étendent dans l’obscurité à travers la roche, qui semble parfois comme respirer dans le film.

3 www.unesco.org/en/futures-literacy

L’art de Guelpa parle de la trace laissée par l’homme sur la nature. Ou, inversement, de l’interaction entre l’homme et la nature. L’artiste me confie que la roche est récemment devenue son principal champ d’intérêt, et mentionne incidemment que son père et son arrière-grand-père étaient tous deux tailleurs de pierre. Ainsi, la nature façonnée par l’homme comme art est, pour ainsi dire, inscrite dans sa lignée ancestrale. Mais on peut sans doute en dire autant de la sensibilité nécessaire pour entrer en dialogue avec la pierre, pour écouter « ce que les pierres ont à nous dire », comme le formule Guelpa.

Pour symboliser cela, il a fixé en 2024 des cylindres de marbre de Carrare et de pierre de Saint-Léonard sur des pieds de micro. Il s’agit de carottes de forage, telles qu’on les extrait des massifs pour des analyses de qualité dans divers secteurs industriels. La composition de la roche est l’une des informations qu’une carotte peut nous livrer. L’autre concerne ses nuances ou ses points de fragilité qui intéressent particulièrement Guelpa.

Pour l’objet *Fossil lux* (2024), il a également utilisé du marbre de Carrare et de la pierre de Saint-Léonard. Cette dernière provient du Valais et, selon mes recherches rapides, est principalement employée pour l’aménagement paysager ou comme gravier de construction. Séverin m’explique qu’il s’agit d’un calcaire « sauvage », typique du Valais. Il précise qu’au XIX^e siècle, des pierres de ce type ont été utilisées pour des bâtiments prestigieux tels que l’Opéra Garnier à Paris ou la National Gallery à Londres.⁴ « Mais les carrières étaient trop petites et la pierre suisse trop chère. La plupart ont fermé. » Le marbre de Carrare, en revanche, a connu une ascension fulgurante dans l’histoire de l’art et continue aujourd’hui encore d’ennobler chaque œuvre qui en est issue par son aura particulière. Séverin me raconte s’être rendu à Carrare à de nombreuses reprises, pas uniquement pour l’art, toutefois, mais aussi parce que Carrare fut un berceau de l’anarchisme. Ces recoupements entre culture, politique et économie intéressent Guelpa. Peut-être est-ce là un héritage du politologue qu’il fut avant de devenir artiste. Ou peut-être est-il devenu artiste précisément parce que sa manière de penser, transversale et transfrontalière, trouve dans l’art un terrain d’épanouissement plus fertile.

Sauts temporels

Au début de *Times Parallax*, une étoile brillante apparaît dans l’obscurité de l’espace. Lorsque la caméra zoome, il s’avère qu’il s’agit d’un étroit fragment de carotte de forage en pierre, déjà rencontré dans d’autres œuvres de Guelpa. Vers la fin du film, cette « étoile » réapparaît brièvement, avant d’exploser, accompagnée de sons éruptifs. Le spectateur pense alors à la fois au Big Bang et à l’extraction minière.

Dans la fraction de seconde que dure l’explosion, la ligne de connexion entre ces deux moments, inimaginablement éloignés dans le temps, devient perceptible : la formation est un leitmotiv de l’univers et de l’existence. La matière a d’abord dû se former. L’être humain ne peut exister sur Terre sans façonner. La façonner. L’art aussi est formation.

Cependant, là où les activités de la civilisation menacent de basculer dans la déformation, l’art peut nous ouvrir de nouvelles perspectives. Comme le montre clairement l’exemple de Séverin

Guelpa, il le fait sans didactisme. Il nous aide plutôt à développer une compréhension intuitive des interrelations complexes du monde. Ou, pour reprendre les mots de Guelpa :
« Une œuvre d’art doit s’adresser simultanément à l’esprit, au corps et au cœur. »

4 Voir <https://www.aam-saillon.ch/presence-dans-le-monde> und <https://www.saillontourisme.ch/de/eine-stadt-der-tausend-legenden/der-beruehmte-cipollino-marmor-aus-saillon-1641/>, dernière consultation le 30.9.2025

